ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal
ISSN 2654-2366

Volume 18(1) – 2022 Offprint

Volume No: Archive Volume 18, Issue 2, 2022
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: September 1, 2022

Παραπομπή ως: Σιούλη-Κατάκη, Ζ. 2022. «Λαογραφία: δημοτικό και ρεμπέτικο τραγούδι», Archive, 18(2), (1 Σεπτ): 26-37. DOI: 10.5281/zenodo.7058628

Λαογραφία, δημοτικό και ρεμπέτικο τραγούδι

Λέξεις κλειδιά: *Αρχοντορεμπέτικο, Αστικολαϊκή μουσική, Δημοτικό τραγούδι, Εθνική ταυτότητα, Έντεχνο λαϊκό, Λαογραφία, Ρεμπέτικο*

Ζωή Σιούλη-Κατάκη, Δρ Κοινωνικής Πολιτικής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Abstract

The subject of the essay is references to music since the establishment of the Modern Greek state to the present day. A decisive contribution to the character of the music is its connection with the past. Its constant reconstruction and mutation reveals what it absorbed over time. The assimilation of elements foreign to it is validated in a different way of life, where the discography decides and imposes the selection procedures. Modernization leads to the gradual displacement and disappearance of genuine traditional elements (text and music nobility, abandonment and replacement of instruments, and alteration of tonicity). The new generations continue the pace of the musical past, restoring the balance, heading towards the future with experience, knowledge and inspiration for new creations, even if they are not the norm of modern Greek society.

Εισαγωγή

Αντικείμενο του δοκιμίου αποτελούν αναφορές στη μουσική από τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους έως σήμερα. Καθοριστική συμβολή στον χαρακτήρα της μουσικής είναι η σύνδεσή της με το παρελθόν. Η συνεχής αναδημιουργία της και μετάλλαξή της αποκαλύπτει όσα απορρόφησε μέσα στον χρόνο. Η αφομοίωση ξένων προς αυτή στοιχείων επικυρώνεται σε ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, όπου η δισκογραφία αποφασίζει και επιβάλλει τις διαδικασίες επιλογής. Ο εκσυγχρονισμός οδηγεί στη βαθμιαία εκτόπιση και εξαφάνιση γνήσιων παραδοσιακών στοιχείων (ευγένεια κειμένου και μουσικής, εγκατάλειψη και αντικατάσταση οργάνων, αλλοίωση τονικότητας). Ωστόσο, νέες μουσικές γενιές συνεχίζουν τον βηματισμό του μουσικού παρελθόντος, αποκαθιστώντας τις ισορροπίες, οδεύοντας προς το μέλλον με πείρα, γνώση και έμπνευση για νέες δημιουργίες, έστω και αν δεν αποτελούν τον κανόνα της νεοελληνικής κοινωνίας.

Στο πρώτο μέρος του παρόντος δοκιμίου, μετά από μια σύντομη αναφορά στη γέννηση της λαογραφίας, παρατίθενται οι διαφορετικές θέσεις της απέναντι στο δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος, εξετάζονται τα φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα της δημοτικής και της ρεμπέτικης μουσικής, με ιδιαίτερη αναφορά στα συνοδευτικά τους όργανα. Τέλος, στο τρίτο μέρος, προσεγγίζοντας τις αιτίες που οδήγησαν στη μη παραγωγή δημοτικών τραγουδιών, γίνεται αναφορά στις μετεξελίξεις και τα διάδοχα σχήματα του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού, συνδέοντας τα υλικοτεχνικά δεδομένα, την άνοδο του τεχνολογικού επιπέδου με τις παράλληλες ιδεολογικές παρεμβάσεις στην ελληνική κοινωνία, πού έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση και αποδοχή τους.

Μουσικές επιλογές και απορρίψεις του νεοσύστατου ελληνικού κράτους
Η γέννηση της επιστήμης της λαογραφίας.

Η λαογραφία είναι καινοφανής επιστήμη στον ευρωπαϊκό χώρο.[1] Η δημιουργία της οφείλεται στην αναζήτηση και τη διευθέτηση της οποιασδήποτε κρίσης εθνικής ταυτότητας, παράγωγο των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών του 18ου και 19ου αι. Στο νεόκοπο ελληνικό κράτος η λαογραφία[2] γεννήθηκε κατόπιν της καταλυτικής επίδρασης και τον απόηχο των θεωριών του Φαλμεράιερ[3]. Έκτοτε, το χλωμό ενδιαφέρον, ξένων κυρίως ερευνητών[4], για τα δημοτικά τραγούδια, μετατράπηκε σε προτεραιότητα και κύριο στόχο των Ελλήνων ιστορικών, καθορίζοντας συγχρόνως τον χαρακτήρα τόσο των λαογραφικών, όσο και των ελληνικών ιστορικών σπουδών[5].

Αν βέβαια με τον όρο λαϊκό τραγούδι αντιλαμβάνεται κανείς τι είχε κατά νου ο Gottfried Herder, ο δημιουργός αυτής της λέξης, τότε το αληθινό τραγούδι δεν υπάρχει πιά. Ο Χέρντερ ονόμασε τα δημοτικά τραγούδια «*τα αληθινά, χαρακτηριστικά τραγούδια ενός λαού*» και έκανε σαφή διάκριση μεταξύ των τραγουδιών του δρόμου, των έντεχνων τραγουδιών και των δημοφιλών τραγουδιών των μορφωμένων τάξεων. Ακόμα και αν βλέπει κανείς στο πραγματικό λαϊκό τραγούδι, όπως έκανε ο Béla Bartók, μόνο τα τραγούδια της παράδοσης, δηλαδή εκείνα τα τραγούδια που μεταδίδονται προφορικά μεταξύ των λιγότερο μορφωμένων τάξεων (ειδικότερα μεταξύ των αγροτικών πληθυσμών σε παλαιότερες εποχές) και αν αναγνωρίσει αποκλειστικά αυτό το προϊόν ως πραγματικό λαϊκό τραγούδι που προσαρμόζεται σε νέες μορφές, όταν μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, τότε πιθανώς στον σύγχρονο πολιτισμό ο όρος δεν ισχύει[6].

Η ελληνική λαογραφία υποδύθηκε πολλούς και διάφορους ρόλους. Καταρχήν, η αυτόνομη παρουσία του ελληνικού κράτους στα μάτια των δυτικών απαιτούσε την οπισθόδρομη αναζήτηση του «αρχαίου κλέους» με κάθε κόστος. Στο πλαίσιο αυτό η λαογραφία υποδυόταν το ρόλο του «*συντηρητικού οχήματος της εθνικής*

[1] Η δίτομη ανθολογία του Herder (1774), τα λαϊκά παραμύθια των αδελφών Γκριμ ήταν παράγωγα των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών του 18ου και 19ου αιώνα που γέννησαν τη λαογραφία σε παγκόσμιο επίπεδο. Στην Αγγλία χρησιμοποιήθηκε ο όρος *Popular Antiquities* (λαϊκές αρχαιότητες), στη Γερμανία για τον Riehl *Volkskunde* είναι η κοινωνική επιστήμη του γερμανικού αγροτικού πληθυσμού, που αποτελεί το μέλλον του Έθνους. Βλ. Πολίτης 1998, 48-49.

[2] Η λαογραφία ως λέξη είναι αρχαία ελληνική με διαφορετική από τη σημερινή σημασία. Στους ελληνιστικούς χρόνους σήμαινε τον κεφαλικό φόρο που έπρεπε να καταβάλλουν οι άνδρες στην Αίγυπτο (λαογραφούμενοι οι φορολογούμενοι και λαογράφοι όσοι φρόντιζαν για την είσπραξή του). Βλ. σχετικά Ήμελλος 1995, 10-12.

[3] Ο Α. Πολίτης γράφει ότι τα βιβλία του Φαλμεράιερ, στα οποία υποστήριζε ότι οι Νεοέλληνες δεν κατάγονται από τους αρχαίους, δεν διαβάστηκαν στην Ελλάδα. Βλ. Πολίτης 1998, 38.

[4] Ο Claude Fauriel εξέδωσε τα «Νεοελληνικά Τραγούδα» δείχνοντας στο ευρύτερο κοινό της Ευρώπης τα αναμφισβήτητα πνευματικά δικαιώματα των Νεοελλήνων. Βλ. Λουκάτος 1970, 252.

[5] Η γοητεία που θα ασκήσουν τα δημοτικά τραγούδια στους λαογράφους δεν θα οφείλεται σε αισθητικές αιτίες, καθώς για ένα αιώνα θα αποτελούν τα μέσα ποδηγεσίας της λαογραφίας. Βλ. Λέκκας και Τζάκης 2003, 285-286.

[6] Bose 1968, 17.

καθαρότητας». Από την άλλη, για μια Ελλάδα εκσυγχρονισμένη, εναρμονισμένη με τη Δύση, το παρελθόν και η παράδοση είχαν δευτερεύουσα σημασία. Η λαογραφία, σε αυτή την περίπτωση, αποτελούσε το «*λάβαρο του προοδευτισμού*». Τέλος, για να αποβληθεί η ιδέα των Δυτικών, που έβλεπαν την Ελλάδα ως πρώην οθωμανική επαρχία, η λαογραφία υποδύθηκε τον ρόλο της «*αποκάθαρσης*» και της «*απανατόλισης*»[7]. Τα αποτελέσματα αυτών των αντικρουόμενων θέσεων ήταν η ελληνική λαογραφία, ως επιστημονικός κλάδος, να στραφεί επιλεκτικά στον αγροτικό χώρο και σε εκείνα τα στοιχεία του πολιτισμικού βίου των Ελλήνων που θεωρούνταν ότι αποτύπωναν εναργέστερα τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του ελληνικού έθνους.

Η στάση των λαογράφων απέναντι στο δημοτικό τραγούδι.

Οι Έλληνες υπόδουλοι, ως κοινωνική ομάδα, στο περιθώριο ενός αρνητικού απέναντί τους κράτους, του Οθωμανικού, στήριξαν την ομαδική τους λειτουργία στην παράδοσή τους. Το δημοτικό τραγούδι, εξελισσόμενο παρακολουθούσε την ιστορική πορεία του ελληνισμού, εκφράζοντας τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας, τις συνθήκες, τα γεγονότα. Στο πλαίσιο αυτό, ο λαογράφος Ζαμπέλιος θεωρούσε ότι τα δημοτικά τραγούδια γεννήθηκαν μόλις χάθηκε η πολιτική ελευθερία και σκοπός τους ήταν να διαμηνύουν την ανάκτησή της. Τα τραγούδια, ο λαϊκός στίχος, οι κλέφτες «*περί την αυτήν, ως έγγιστα, εποχήν θέλουσι αποσυρθεί της σκηνής, ήγουν τότε, ότε σύμπαν πολιτικώς το γένος αποκατασταθήσεται*».[8] Τα λόγια αυτά, εκτός από την οριοθέτηση της πορείας των δημοτικών τραγουδιών, δηλώνουν την εθνική σκοπιμότητα χρησιμοποίησής των. Επιπλέον, το δημοτικό τραγούδι με την ποιητική αρετή του, ως ανάγκη πολιτιστικής φυσιογνωμίας, ως ζήτημα επιβίωσης, θα συναποτελούσε την αποδεικτική ζεύξη της άμεσης σχέσης με τους ένδοξους αρχαίους προγόνους.

Άμεση εξάρτηση αποτελεί το γεγονός ότι οι μελετητές και οι συλλέκτες των δημοτικών τραγουδιών, ανακαλύπτοντας τη λαϊκή ποίηση, αποκτούν εθνική αυτοπεποίθηση και οδηγούνται σε υπερβολές. Παραβλέποντας την αυστηρά οργανωμένη και μονότονα επαναλαμβανόμενη μορφή του δημοτικού τραγουδιού, όπως άλλωστε κάθε προφορικής λογοτεχνίας, προχώρησαν στην τροποποίησή του. Στα βήματα του Ζαμπέλιου, ο θεμελιωτής της επιστήμης της λαογραφίας, ο Πολίτης και ο μαθητής του Κυριακίδης αναδημοσίευαν δημοτικά τραγούδια και με ελευθεριότητα τα νόθευαν με σκοπό, αφενός να πλησιάζουν την καλαισθησία του ρομαντισμού, αφετέρου, με όχημα τις ιδέες του Διαφωτισμού, να ιδεολογικοποιήσουν και να εξιδανικεύσουν την ηρωική Επανάσταση και την Εθνική Παλιγγενεσία[9]. Το ποιητικό περιεχόμενο με εκλεπτυσμένη φαντασία μεταποιείται σε ιδεολογικό, καθώς παραγεμίζεται η ιστορική διαδρομή με ένδοξα κατορθώματα. Σε αυτά τα κατορθώματα οι αρματολοί δεν έχουν θέση, ενώ, οι κλέφτες, εύγλωττο παράδειγμα προεπαναστατικής ένοπλης αντίστασης, γίνονται «*πολέμιοι των Μουσουλμάνων*

[7] Λέκκας και Τζάκης 2003, 286-287.
[8] Ζαμπέλιος 1852, 474-475.
[9] Λέκκας και Τζάκης 2003, 287.

και προστάτες των Χριστιανών»[10]. Συγχρόνως, αποσιωπήθηκε η αλληλεπίδραση της ελληνικής και της τουρκικής μουσικής[11].

Στο επιστημονικό έργο της λαογραφίας θα προστεθούν αργότερα οι μουσικές καταγραφές τραγουδιών. Είναι αλήθεια ότι οι πρώτοι λαογράφοι διαχώρισαν το τρισυπόστατο και περιορίζονταν στα κείμενα. Ο Πολίτης δεν ασχολήθηκε ο ίδιος με αυτήν αλλά την περιέλαβε στο διάγραμμα της λαογραφικής ύλης του[12]. Μόλις το 1930 σημειώνεται σημαντική συμβολή στη μελέτη της μουσικής του δημοτικού τραγουδιού και τότε άρχισαν να γίνονται οι πρώτες συστηματικές μουσικολογικές παρατηρήσεις. Οι μεταγενέστεροι λαογράφοι θα εξετάσουν τους δρόμους των τραγουδιών, με συνέπεια να αποδειχθεί η μη καλλιτεχνική αυτονομία, όπως άλλωστε συμβαίνει σε οποιαδήποτε εκδήλωση λαϊκής τέχνης. Καθώς η παραδοσιακή μουσική δεν ήταν μονόδρομος, από τους ίδιους δρόμους όπου διακινούνταν τα εμπορικά προϊόντα ταξίδευαν και τα πνευματικά.[13]

Η στάση της λαογραφίας στο ρεμπέτικο τραγούδι.

Με την αποσύνθεση του αγροτικού κοινωνικού προτύπου και τη δημιουργία μεγάλων πληθυσμιακών συγκεντρώσεων, σε ορισμένα σημεία της χώρας το δημοτικό τραγούδι αδυνατούσε να καταγράψει τα καινούρια προβλήματα, να ικανοποιήσει τις νέες ανάγκες ψυχαγωγίας και να ενώσει τους προσερχόμενους κατοίκους των νέων αστικών κέντρων. Την πολυσυλλεκτικότητα των νέων κατοίκων της Σύρου, του Πειραιά και άλλων πόλεων με λιμάνι, θα εκφράσει το ρεμπέτικο τραγούδι. Η ασφάλεια που παρείχε ο αγροτικός χώρος σε αυτούς τους ανθρώπους έχει χαθεί, ώστε στα τραγούδια αυτά να κυριαρχούν και να εκφράζονται συναισθήματα κοινωνικής έκπτωσης.[14] Σε αυτό το πλαίσιο, η διαδικασία αναπροσδιορισμού και νέας σημασιοδότησης των νέων μορφών κοινωνικής οργάνωσης, θα καταγραφεί στα ρεμπέτικα τραγούδια θεσμοθετώντας την ξεχωριστή ταυτότητα του «*μάγκα*»[15].

Η ελληνική λαογραφία, είτε γιατί αποκλειστική της ενασχόληση ήταν ο αγροτικός χώρος, είτε γιατί το περιεχόμενό του ρεμπέτικου ήταν ασύμβατο με εκείνο της κυρίαρχης ιδεολογίας, δεν ασχολήθηκε καθόλου με το τι ήταν το ρεμπέτικο ή το κοινωνικό περιβάλλον που το παρήγαγε. Ακόμη και όταν, από ένα χρονικό σημείο και μετά, το ρεμπέτικο τραγούδι απώθησε τις ρατσιστικές αστικές αντιδράσεις και καθιερώθηκε σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, αυτό που απασχόλησε τους διανοούμενους του χώρου ήταν το τι εκπροσωπούσε[16]. Προέκταση του φαινομένου αποτελεί το ρεμπέτικο άλλοτε να παραπέμπει στην

---

[10] Τζάκης 2003, 299.

[11] Οι αμανέδες περνούσαν για τούρκικοι και γι' αυτό ποτέ δεν καταγράφηκαν στις συλλογές. Βλ. Μερακλής 1992, 87.

[12] Ο Formosis (1938, 9), υποστήριξε ότι ο Πολίτης παραμέλησε τον χορό και τη μουσική στη λαογραφική του έρευνα, γιατί ήταν προσηλωμένος στην αρχαιότητα. Πρβλ. την αντίθετη άποψη του Μερακλή (1992, 192), σύμφωνα με την οποία ο Πολίτης, ένα από τα ιδρυτικά μέλη του «Λυκείου των Ελληνίδων» άφηνε τον χώρο για άλλους αρμοδίους.

[13] Η Μέλπω Μερλιέ στη μελέτη της έγραψε ότι μαζί με τα σκουμπριά και τις παλαμίδες πήγαιναν και τα τραγούδια. Βλ. Μερακλής 1992, 81.

[14] Τζάκης 2003, 302.

[15] Τζάκης 1999, 34-35.

[16] Τζάκης 2003, 303.

αγνή μουσική του Τσιτσάνη και άλλοτε να αφορά στο τραγούδι που «*εξυμνεί τη χασισοποτεία*». Ως προς την ελληνικότητά του αλλού διαφαινόταν η ιδιομορφία του σε σχέση με τη δυτική μουσική και αλλού «οργανωνόταν» η απόστασή του από τους ανατολίτικους ρυθμούς. Όσον αφορά στην έννοια του λαού, κάποιες φορές αυτός ταυτιζόταν με την εργατική τάξη που αντιτίθεται στην αστική και κάποιες άλλες καθοριζόταν σε αντιδιαστολή, κυρίως, προς τον εγγράμματο κόσμο και τη διανόηση[17]. Τέλος, το ρεμπέτικο αντίκειται στη μαρξιστική βουλγκάτα του ΚΚΕ περί λούμπεν προλεταριάτου, στην επιταγή της αγωνιστικής συνειδητότητας[18]. Έτσι, έγινε αποδέκτης της επίθεσης του μιλιταριστικού και θρησκευόμενου λαϊκισμού του Μεσοπολέμου[19].

Υλικοτεχνικές βάσεις δημοτικής και ρεμπέτικης μουσικής

Φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα του δημοτικού τραγουδιού.

Το δημοτικό τραγούδι εκφράζεται με ποιητική και μουσική τελειότητα ανώνυμης διεργασίας, προφορικής λαϊκής παράδοσης και αυτοσχεδιαστικής αρχής. Η δημοτική μουσική είναι καταρχήν τροπική, ώστε να μην επιτρέπει στο μη μυημένο να συλλάβει τις καθοριστικές ιδιαιτερότητές της, διαβάζοντας απλώς μια μελωδία στο πεντάγραμμο. Αυτός που θα προσπαθήσει να συνοδέψει μια μελωδία θα διαπιστώσει ότι η λογική του τρόπου είναι πιο περιοριστική από αυτήν της κλίμακας. Επιπλέον, δεν ακολουθεί τον συγκερασμό και είναι προσαρμοσμένη στις σύντονες διατονικές, δηλαδή στις φυσικές κλίμακες και τη γνωστή διαφορετικότητα των μουσικών διαστημάτων. Ως προς τον τρόπο εκτέλεσης και μελωδικής σύστασης τα δημοτικά τραγούδια είναι μονοφωνικά. Έχουν ως βάση μία μελωδία και τραγουδιούνται από έναν ή ομάδες τραγουδιστών και οργανοπαικτών.

Εξαίρεση αποτελούν ορισμένα τραγούδια της Ηπείρου[20], που είναι πολυφωνικά και τα τραγουδούν άντρες ή γυναίκες (ή και μεικτά) δίνοντας την εντύπωση χορωδιακού τραγουδιού. Δεδομένου ότι η πολυφωνική μουσική θεωρείται εξέλιξη της μονοφωνικής, διατυπώνονται διάφορες απόψεις. Ο Ανωγειανάκης πιστεύει ότι ο εκσυγχρονισμός της λαϊκής μουσικής έφερε τις συγκερασμένες κλίμακες και την πολυφωνική τεχνική, που γενικεύεται βαθμιαία, ενώ παλαιότερα απαντάται μόνο στην καντάδα[21].

Είναι γεγονός ότι η δημοτική μουσική διατηρεί ένα μεγάλο αριθμό ρυθμών, οι οποίοι φαίνονται να έχουν άμεση σχέση με τα αρχαία μετρικά σχήματα και τον ποιητικό λόγο. Συντηρεί τους πατροπαράδοτους τρόπους, παρουσιάζοντας εκτεταμένη συνάφεια με τον λόγο και τον χορό.

---

[17] Ανδριάκαινα 1999, 226.

[18] Παναγιωτόπουλος 1996, 277.

[19] Τζάκης 2003, 302.

[20] Β. Ήπειρος, Λάκκα Πωγωνίου, μερικά μεμονωμένα χωριά της επαρχίας Κόνιτσας. Βλ. Καβακόπουλος 1978, 365.

[21] Ανωγειανάκης 1974, 104 και σημ.1. Ας σημειωθεί ότι η περιοχή αυτή δεν είναι ιδιαίτερα ανοικτή σε ξένες επιδράσεις ή εξελίξεις. Χαρακτηριστικό είναι ότι απαντάται στους Αλβανούς Λιάπηδες και Τόσκηδες, ενώ βορειότερα ακούγεται αποκλειστικά ο μονοφωνικός τρόπος.

Φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα δείγμα αστικής μουσικής, στο οποίο συγχωνεύονται ετερόκλητα στοιχεία: μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία από τη βυζαντινή, τη δημοτική ελληνική μουσική και από το λαϊκό τραγούδι της Ανατολής, αρμονία δυτικοευρωπαϊκή και όργανα τουρκικά αλλά και δυτικά[22].

Αντίθετα από το δημοτικό, δεν αποτελεί ποιητικό αλλά μουσικό προϊόν έμπνευσης ενός ατόμου και η μορφή του επιβλήθηκε με τη μουσική σημειογραφία και τη δισκογραφική επιμέλεια[23]. Ο στίχος του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι γεμάτος από όρους του ρεμπέτικου λεξιλογίου. Πέρα όμως από τους ρεμπέτικους όρους ο στίχος καθορίζεται από τον στιχουργό, την καταγωγή του, τα βιώματά του και την έμπνευσή του, μένοντας πάντα ιδιωματικά λαϊκός και έντονα καθημερινός. Οι επιδράσεις του δημοτικού ποιήματος, της αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του στο ρεμπέτικο τραγούδι είναι ιδιαίτερα εμφανείς[24].

Επειδή εισαγωγές ενός υλικού, οι οποίες εκτοπίζουν αυτόματα το προηγούμενο υφίστανται μόνο στο φθογγολόγιο και στην αρμονία, οι τρόποι, οι ρυθμοί, πολλές φορές και οι μελωδικές φόρμες κρατούν από τη δημώδη παράδοση, όπως αυτή επιβιώνει στις πόλεις. Έτσι, παραμένοντας τροπική, η ρεμπέτικη μουσική μαρτυρεί τη σχέση της με τη δημοτική. Από την άλλη πλευρά η παρουσία της αρμονίας και λελογισμένης πολυφωνίας τη διαφοροποιεί από το δημοτικό.

Τα μουσικά όργανα, ως συνοδοί του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Αυτό που καθιερώνει την εντοπιότητα κάθε μουσικού οργάνου είναι κατ' αρχήν να έχει αγαπηθεί και χρησιμοποιηθεί από τον λαό της χώρας και να έχει κατασκευαστεί από ντόπιους τεχνίτες[25]. Είναι κοινός τόπος ότι η παραδοσιακή ελληνική μουσική δεν ήταν ποτέ ένας κλειστός κόσμος και ότι όλα τα όργανα της αρχαιοελληνικής μουσικής προϋπήρχαν αυτής, εισαγόμενα «από έξω».

Έτσι, κατά τον εικοστό αιώνα οι οργανοπαίχτες, ακολουθώντας μουσικές προτιμήσεις, άρχισαν να αντικαθιστούν τα παλιά όργανα με νέα, βιομηχανικά, δυτικά. Τα παραδοσιακά όργανα λαούτο, βιολί, ούτι, κανονάκι αντικαταστάθηκαν στην απόδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού από τα ευρωπαϊκά κιθάρα, μαντολίνο[26]. Άλλοι οργανοπαίχτες, αργότερα, αντικατέστησαν το ούτι ή το μαντολίνο με το μπουζούκι, το ντέφι ή το νταούλι. Οι ζουρνατζήδες χρησιμοποίησαν το κλαρίνο που προσφέρει περισσότερες μουσικές δυνατότητες. Τη θέση του στο χώρο του ρεμπέτικου κέρδισε και το ακορντεόν. Ακόμα η παραδοσιακή ορχήστρα, η «ζυγιά»[27], δίνει τη θέση της στην «κομπανία» με τα κουρδισμένα συγκερασμένα όργανα.

---

[22] Ανωγειανάκης 1995, 190.

[23] Ανωγειανάκης 1995, 186-187.

[24] Το δημοτικό τραγούδι: *Σαν πας Μαλάμω για νερό* στο στόμα του Βαμβακάρη γίνεται *Σαν πας Μαρίτσα για νερό.*

[25] Ανωγειανάκης 1995, 195.

[26] Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 328.

[27] Στην Ήπειρο ο όρος χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα. Βλ. Καρακάσης 1970, 197.

Από το δημοτικό στο ρεμπέτικο και τα διάδοχα σχήματά τους
Αλλοιώσεις στο δημοτικό τραγούδι.

Αποτελεί αλήθεια καθολικού κύρους ότι η δημοτική μουσική, ως καίριο στοιχείο πολιτισμού μιας κοινωνίας, μετασχηματίζεται, μεταλλάσσεται και εξελίσσεται όπως αυτή. Ο μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας από αγροτική σε αστική και η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας ευνόησαν την εισβολή προτύπων ζωής, αισθητικής, συνηθειών από τις πλέον ανεπτυγμένες χώρες[28]. Επιπλέον, η εμφάνιση της δισκογραφίας, εισβάλλοντας στη διαδικασία διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού, απέτρεψε τη συνεχή επεξεργασία μορφής και περιεχομένου, οδηγώντας το στην τυποποίηση[29].

Το τελειωτικό χτύπημα επήλθε με επεμβάσεις στις υλικοτεχνικές βάσεις ως «πρόσθετη επιλογή». Ο «εκσυγχρονισμός» παγιώθηκε με τη δωδεκάφθογγη σύγκραση[30], ώσπου παύει να μιλά κανείς για δημοτική μουσική και καταλήγει να προσδιορίζει τα υβρίδιά της.

Η ερμηνεία του φαινομένου θα ήταν ελλιπής χωρίς την αναφορά στους «ταλαντούχους» μουσικούς που προσκαλούνται από την κοινότητα για τις γιορτές ή τα πανηγύρια[31]. Οι «γύφτοι μουσικοί», εκτός από μεταφορείς πολιτισμικού ρευστού και διαμορφωτές πολιτισμού από τη μία περιοχή στην άλλη, ίσως τελικά να μετουσίωσαν και μετέτρεψαν το δημοτικό τραγούδι σε αστικολαϊκό.

Επακόλουθο στις αρχές του 20ού αιώνα κάτω από την ιδεολογική επικράτηση του δημοτικισμού, αλλά και την αφομοίωση της αθηναϊκής καντάδας, ήταν να παρουσιάζεται το «αθηναϊκό» τραγούδι, από λαϊκούς μουσικούς (Εβραίους, Αρμένηδες, Έλληνες της Ανατολής[32]) στο οποίο διακρίνουμε, μεταξύ άλλων, στοιχεία δημοτικού και ρεμπέτικου.[33] Βέβαια στην περίπτωση των Ελλήνων της Μ. Ασίας το ζήτημα είναι πολυπλοκότερο. Το πλαίσιο εκεί είναι κοσμοπολίτικο, όχι μόνο στο κέντρο της Σμύρνης, αλλά και στους άλλους οικισμούς της πόλης, στα λιμάνια και σε άλλες πόλεις των ακτών της Μικρασίας και τα κοντινά νησιά. Στο σύνολό τους αποτελούν τον πολιτιστικό και μουσικό κόσμο του Αιγαίου, όσο και το εσωτερικό της γης. Από τον δέκατο όγδοο αιώνα, και ακόμη περισσότερο με τους σιδηροδρόμους στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, το εμπόριο και οι μετακινήσεις πληθυσμών συγκέντρωσαν τα αστικά κέντρα και την ύπαιθρο, τις πόλεις της πόλης και το εσωτερικό. Στις αρχές του εικοστού αιώνα το Σαλιχλί, η Μενεμένη, η Πέργαμος δεν είναι απομονωμένα κέντρα, αν και κυριαρχεί η πρωτοκαθεδρία της Σμύρνης, αλλά τόποι συνάντησης διαφόρων πολιτιστικών επιρροών. Ανάμεσά τους, οι μουσικές επιρροές καθιστούν αυτόν τον γεωγραφικό χώρο ένα πραγματικό συνονθύλευμα, όπου η βυζαντινή, η αραβοπερσική, η

---

[28] Εδώ, γίνεται αναφορά στην μπάντα από ξένους μουσικούς (1825), το ευρωπαϊκό όνειρο στη θεατρική σκηνή, την επτανησιακή καντάδα, τον θίασο του ιταλικού μελοδράματος κ.ά. Βλ. Τσάμπρας 2003, 424-425.

[29] Αμαργιανάκης 1999, 104.

[30] Λέκκας και Τζάκης 2003, 287-288.

[31] Δραγούμης και Λέκκας 2003, 155.

[32] Τσάμπρας 2003, 430.

[33] Οι Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά (2003, 316), φέρουν ως παράδειγμα το ανώνυμο τραγούδι «Γελεκάκι», απαριθμώντας τα παράταιρα στοιχεία του.

οθωμανική και η βαλκανική μουσική αναμειγνύονται με εκείνη της ηπειρωτικής Ελλάδας[34].

Ιστορική και κοινωνική επισκόπηση του νεοελληνικού τραγουδιού (υβρίδια, διάδοχα σχήματα, μετεξελίξεις).

Η ελληνική αστικολαϊκή μουσική για ενάμιση σχεδόν αιώνα δέχθηκε αλληλεπιδράσεις από άλλα εθνικά μουσικά μορφώματα, με αποτέλεσμα σήμερα να δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε ως δρόμους της σύνθεσής της τα μακάμια των Αράβων με τις κλίμακες των Βυζαντινών ή του Πυθαγόρα.

Οι πόλεις αποτελούν τις κυψέλες της λαϊκής μουσικής δραστηριότητας. Σε αυτές, μια ανένταχτη μερίδα ανθρώπων, οι «μάγκες», δημιουργώντας έναν τρόπο αντίδρασης, εκφράζονται μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι. Στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου αυτός ο ιδιαίτερος κώδικας αξιών και ηθικής[35] αποδίδεται με ανώνυμες δημιουργίες, προφορικά, σε περιορισμένο ακροατήριο, με αυτοσχέδιους στίχους που συνοδεύονται από ούτι, βιολί και ιδιόφωνα κρουστά[36].

Η φωνογραφία (1908), οι πρώτοι ελληνικοί δίσκοι (1931) επηρεάζουν τη διαμόρφωση της τραγουδιστικής πραγματικότητας. Στον ελληνικό αστικό πληθυσμό προστίθεται ο μικρασιατικός (1922), καθορίζοντας τη σύζευξη του σμυρναίικου με το ρεμπέτικο. Αυτό έχει ως συνέπεια το ρεμπέτικο να γίνει ευρύτερα αποδεκτό και να περάσει στην περίοδο της επώνυμης πλέον δημιουργίας του. Ο Σμυρνιός δημιουργός Π. Τούντας με την ανάληψη της διεύθυνσης δισκογραφικής εταιρίας επέβαλε ρεμπέτικους ήχους[37]. Με την είσοδό του ρεμπέτικου στη δισκογραφία η θεματολογία των τραγουδιών διευρύνθηκε, υποχώρησε η αργκό και η ορχήστρα εμπλουτίστηκε, πέρα από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά, με τα σάζια, τους ταμπουράδες, το βιολί, το ούτι, το κανονάκι.

Η πρώτη ορχήστρα με μπουζούκια σχηματοποιήθηκε από την «Τετράδα του Πειραιά», οι οποίοι σε σύντομο χρονικό διάστημα προσθέτοντας ιδιότυπα στοιχεία στο τραγούδι τους το διαφοροποίησαν από τα προηγούμενα. Στο πειραιώτικο ρεμπέτικο καταργείται το μελισματικό πρότερο ύφος, η εκφορά γίνεται αυστηρή και κοφτή, με τη μονομερή ηχητική επικράτηση της «πενιάς». Υπογραμμίζεται ότι, ενώ θέλγει τους πρόσφυγες, ταυτόχρονα αποκόπτεται από ύφη ανατολίτικα, με αποτέλεσμα να λειτουργεί διμερώς ως συμβολική ταυτότητα και αντιταυτότητα στους αυτόχθονες και ετερόχθονες Έλληνες[38]. Σε εκείνη τη στιγμή που αναφάνηκαν τα νέα κοινωνικά δεδομένα, ο Βαμβακάρης παρέμεινε προσκολλημένος στην ιδιότυπη μουσική του. Το ρήγμα της κοινωνικής και πολιτισμικής απομόνωσης εντέλει υπερκέρασε το «υπόδειγμα Τσιτσάνη».

Ο Β. Τσιτσάνης είναι ο λαϊκός δημιουργός, ο οποίος υιοθετώντας επιμέρους στοιχεία του πειραιώτικου και σμυρναίικου τραγουδιού, διαμόρφωσε ένα προσωπικό ύφος με σουρεαλιστικά, φανταστικά, κανταδόρικα στοιχεία. Οι εργατικοί πληθυσμοί, τα πολυάριθμα μικροαστικά στρώματα, που οδηγούνται

---

[34] Nazloglou 2021, 1.

[35] «Κουτσαβακισμός και νόμοι της πιάτσας», Βλ. Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 326.

[36] Στο ίδιο, 316.

[37] Τσάμπρας 2003, 433.

[38] Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 320.

στην προλεταριοποίηση, αποτελούν το νέο κοινωνικό σύνολο που υποστηρίζει αυτό το λαϊκό τραγούδι. Η θεματολογία του διευρύνεται περιλαμβάνοντας τη μετανάστευση, τις συνθήκες της εργατικής ζωής, τον πόνο, την αδικία, τα βάσανα της μάνας και την κοινωνική ανισότητα. Όμως τα τραγούδια αυτά δεν μπόρεσαν ποτέ να γίνουν ένας αποδεκτός κοινός τόπος για τους κομμουνιστές[39]. Είναι αλήθεια ότι η ευρεία αποδοχή τους από τον λαϊκό πληθυσμό ισοδυναμεί με την κατάρρευση της επίσημης γραμμής του κόμματος για το ρεμπέτικο και το λαϊκό και σχετίζεται ιστορικά με την ήτα του αριστερού κινήματος[40].

Η μορφή και το περιεχόμενο των τραγουδιών καθορίζεται πλέον από τη ζήτηση. Έτσι υφίσταται επώνυμος δημιουργός, διάδοση μέσω δίσκων, μαζική τυποποιημένη παραγωγή, παραχάραξη και αποκοπή από τις ιδιαίτερες πολιτισμικές και ταξικές ρίζες. Κατά τη δεκαετία του ’30 στην ευρωπαϊκή επιρροή προστίθεται η Αμερικανική και αρχίζει να αποκτά μεγάλη απήχηση ένα είδος τραγουδιού, το οποίο έλκει στοιχεία από το δημοτικό. Οι στίχοι του με «χωριάτικες αναφορές» παραπέμπουν με σκωπτική διάθεση σε αυτό που αποδίδεται με όργανα ελαφράς ορχήστρας. Πρόκειται για το αρχοντορεμπέτικο, που στηριζόμενο σε ρυθμολογικά θεματολογικά στοιχεία του λαϊκού, τα μεταφέρει στις συνήθειες του κοινού του ελαφρού τραγουδιού[41].

Το 1955 το είδος του ρεμπέτικου τραγουδιού έχει εκπνεύσει, όπως και οι κοινωνικές συνθήκες που το δημιούργησαν[42]. Το λαϊκό τραγούδι προσεταιρίζεται τα όργανα, τους ρυθμούς του νέου κοινού του, φυσικά και τα προβλήματά του στη θεματολογία του (ανατολίτικος άνεμος, επιβοηθούμενος από τον κινηματογράφο). Στη δεκαετία του ’60 με τη νεότερη μετανάστευση των Ελλήνων στις φάμπρικες της Γερμανίας και αλλού δημιουργείται ένας καινούριος κύκλος τραγουδιών, των οποίων τη φυσιογνωμία θα εκφράσει το παράπονο της φωνής του Καζαντζίδη.

Στη δικτατορία συνεχίζεται η μελοδραματική διάθεση και ο ανατολίτικος απόηχος, ενώ ως νέο στοιχείο θεωρείται η «*κοσμικοποίηση*»[43]. Ανώδυνα τραγουδάκια παθιασμένου χαρακτήρα, των οποίων η εμπορική σκοπιμότητα θα καθιερώσει το αποκαλούμενο *star system*. Με τη μετάδοση των μέσων μαζικής επικοινωνίας το τραγούδι στερήθηκε την ενσυνείδητη ακρόασή του και έγινε ηχητικό φόντο για οποιαδήποτε ασχολία ή περιβάλλον. Αντίδραση στις σκοτεινές προοπτικές της μουσικής ήταν η κίνηση επανόδου στις πρωτότυπες ρίζες της λαϊκής κουλτούρας από νέους συνθέτες, τον Χατζηδάκη και τον Θεοδωράκη. Βασικά ο Θεοδωράκης στηριζόμενος στις σπουδές του στα δυτικά μουσικά πρότυπα, όσο και στα ακούσματά του από τη βυζαντινή υμνωδία, το δημοτικό και το λαϊκό τραγούδι, τα συνένωσε και διατήρησε ατόφια τα

[39] Ιδεολογικές ανασκευές εμφανίζουν μια ολότελα αναληθή ταύτιση του λαϊκού με την επίσημη Αριστερά από το μεσοπόλεμο! Βλ. Γεωργιάδης 1993, 30, 128.

[40] Παναγιωτόπουλος 1996, 277.

[41] Τσάμπρας 2003, 443.

[42] Σύμφωνα με τον Τσάμπρα (2003, 450) ακόμη και ο γενάρχης του πειραιώτικου ρεμπέτικου, ο Βαμβακάρης, περιφερόταν στις ταβέρνες (σφουγγάρα) έως ότου γίνει αντικείμενο μελέτης από διανοούμενους. Βλ. Τσάμπρας 2003, 450. Για τη σχετική αφήγηση για τη σφουγγάρα από τον γιο του Μάρκου, τον Στέλιο Βαμβακάρη βλ. Τσιλιμίδης 2005, 63.

[43] Τσάμπρας 2003, 451.

κατακτημένα εδάφη του λαϊκού τραγουδιού χωρίς να σπάσει την ενότητα ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο. Το λαϊκογενές τραγούδι του το ονομάζει έντεχνο, λόγω της μελοποίησης ποιημάτων[44].

Ο Χατζιδάκις βασίστηκε στο πνεύμα, το ήθος του λαϊκού τραγουδιού και προχώρησε σε δικές του αναζητήσεις. Έτσι, τα μορφολογικά στοιχεία (ρυθμός, μελωδία, χαρακτηριστική τεχνική των οργάνων, ύφος) του λαϊκού τραγουδιού έγιναν οι βάσεις στις οποίες προστέθηκαν τα νέα. Το τραγούδι πλέον απόκτησε θεωρητική στάση με τη μελοποίηση, το υψηλό μουσικό ανάστημα της δύσης, αισθητικές κατακτήσεις του ποιητικού μας λόγου, δυνατότητες με τεράστιες εκπολιτιστικές διαστάσεις, αισθητικής αρτιότητας όσο και ιδεολογικού προβληματισμού[45].

Παρά το σημαντικό έργο που έχει παραχθεί τα εικοσιπέντε μεταπολιτευτικά χρόνια, η οικονομική πολιτική των δισκογραφικών εταιριών έχει οδηγήσει το λαϊκό τραγούδι σε αδιέξοδο, που αδιαλείπτως τροφοδοτείται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, οδηγώντας το στη συμφέρουσα «κατάτμηση της αγοράς». Σε όλη αυτή την περίοδο μέχρι και σήμερα οδηγηθήκαμε στον πολιτιστικό κατακερματισμό του κοινωνικού σώματος, με απρόβλεπτες συνέπειες στη συνοχή της κοινωνίας[46].

Συμπεράσματα

Εκείνο που καθόρισε την εξέλιξη της νεοελληνικής μουσικής ήταν οι ιδεολογίες που έπρεπε να επιβληθούν, ώστε να δημιουργηθεί η νεοελληνική ταυτότητα μέσα σε παραδεκτά πλαίσια διεθνών αλλά και εσωτερικών συγκυριακών στοιχείων. Η Λαογραφία, ενώ συνέδεσε τα δημοτικά τραγούδια με τη βάση της εθνικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους, αγνόησε τα ρεμπέτικα, γιατί δήλωναν τις ασυνέχειες στην κοινωνική οργάνωση, μνημόνευαν κοινωνικά ρήγματα και σήμαιναν κοινωνικούς αποκλεισμούς, όψεις μιας ιστορικο-κοινωνικής διαδικασίας.

Το παραδοσιακό με το ρεμπέτικο διαπλέκονται σε ασύμβατα υλικοτεχνικά γνωρίσματα ως προς την κλίμακα, τη μελωδική σύλληψη, την αρχιτεκτονική δομή και το φθογγολόγιο και συμβατά ως προς τον ρυθμό, δημιουργώντας μια πάγια αντίσταση στον εκσυγχρονισμό.

Καταληκτικά, τα νέα απλουστευμένα κοινωνικά δεδομένα ήταν αυτά που στέρησαν τη λειτουργικότητα των δημοτικών τραγουδιών και την εκφραστική πορεία των ρεμπέτικων, οδηγώντας τα σε επαναλαμβανόμενες πειστικές ή μη αναβιώσεις τους. Τα υβρίδιά τους: το λαϊκό και το λόγιο τραγούδι εκφράζουν τον πολιτισμικό δυισμό αυτόν που υπήρχε και υπάρχει σε κάθε κοινωνία.

Βιβλιογραφία

Αμαργιανάκης, Γ. 1999, «Δημοτική (Ελληνική) Μουσική», *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 30, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

[44] Τσάμπρας και Γράψας 2003, 462.
[45] Τσάμπρας και Γράψας 2003, 458-459.
[46] Λέκκας 2003, 374-375.

Ανδριάκαινα, Ε. 1999, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Κοταρίδης, Ν. *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (225-257), Αθήνα: Πλέθρον.

Ανωγειανάκης, Φ. 1974, «Το γενεαλογικό δέντρο ενός μουσικού», *Λαογραφία*, 29, 104-106.

Ανωγειανάκης, Φ. 1995, «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», στο Γ. Χολστ, (επιμ.) *Δρόμος για το ρεμπέτικο Και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76),* (184-200), Λίμνη Ευβοίας: Ντένιζ Χάρβεϊ.

Bose, F. 1968. «Traditional Folksong and 'Folklore' Singers. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 17-21. doi:10.2307/836065.

Γεωργιάδης, Ν. 1993, *Ρεμπέτικο και Πολιτική*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Δραγούμης, Μ., Λέκκας, Δ., Τυροβολά, Β. 2003, «Θεωρητικές Όψεις της Ελληνικής- Αστικολαϊκής Μουσικής», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (311-322), ΕΑΠ, Πάτρα.

Δραγούμης, Μ., Λέκκας, Δ. 2003, «Γενικά στοιχεία Προϊστορίας και Ιστορίας του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (152-162), Πάτρα: ΕΑΠ.

Formosis, P.E. 1938, *Formozis de la chanson et de la musique populaire grecque,* Paris.

Ζαμπέλιος, Σ. 1852, *Άσματα Δημοτικά*, Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου.

Ήμμελος, Στ. 1995, *Ιστορικά και μεθοδολογικά της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

Καβακόπουλος, Π. 1978, «Μουσική αποστολή στην Ήπειρο», *Δωδώνη*, 7, 365-367.

Καρακάσης, Σ. 1970, *Ελληνικά μουσικά όργανα: αρχαία, βυζαντινά, μεταβυζαντινά, σύγχρονα: μουσικολογική, λαογραφική και γλωσσολογική μελέτη*, Αθήνα: Δίφρος.

Λέκκας, Δ., Τζάκης, Δ. 2003, «Ιδεολογικά και Μουσικά Μεταίχμια της Νεότερης Περιόδου», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ Γ', (281-292), Πάτρα: ΕΑΠ.

Λέκκας, Δ. 2003, «Τα μουσικά θεωρητικά στον σύγχρονο κόσμο και στην Ελλάδα», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ, (351-375), Πάτρα: ΕΑΠ.

Λουκάτος Δ.Σ. 1970, «Τα Πρώτα Τραγουδήματα του Εικοσιένα», *Νέα Εστία*, 1043, 246-261.

Μερακλής, Μ. 1992, *Λαϊκή Τέχνη Ελληνική Λαογραφία*, Γ' τόμ., Αθήνα: Οδυσσέας.

Nazloglou, K. 2021 «Les chants populaires grecs de la côte égéenne», *Cahiers balkaniques*, 1-29, doi:10.4000/ceb.1088.

Παναγιωτόπουλος, Π. 1996, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (259-301), Αθήνα: Πλέθρον.

Πολίτης, Α. 1998, *Ρομαντικά Χρόνια ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε- Μνήμων.

Τζάκης, Δ. 2003, «Το Κλέφτικο και το Ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί Μύθοι και Λαογραφικές Αναζητήσεις», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (304-293), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τζάκης, Δ. 1999, «Ο κόσμος της μαγκιάς»: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών» στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (33-69), Αθήνα: Πλέθρον.

Τσάμπρας Γ. 2003, «Το ελληνικό τραγούδι πριν την εμφάνιση της δισκογραφίας», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (424-431), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσάμπρας, Γ. 2003, «Εμφάνιση και Καθιέρωση της Δισκογραφίας: από τη Μικρασιατική καταστροφή έως την Κατοχή», στο *Τέχνες ΙΙ Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (432-446), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσάμπρας, Γ., Γράψας, Ν. 2003, «Ιστορία του Νεοελληνικού τραγουδιού», στο *Τέχνες ΙΙ Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (421-482), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσιλιμίδης, Μ. 2005, Μάρκος Βαμβακάρης ο άγιος μάγκας: ο Στέλιος Βαμβακάρης για τον πατέρα του, Αθήνα: Κάκτος.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG